

RECHERCHES SUR  
L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE  
(OPÉRA FRANÇAIS)  
SOUS LA SECONDE RESTAURATION  
(1815 - 1830)

PAR

YVES OZANAM

---

INTRODUCTION

L'Opéra joue sous la Restauration un rôle de premier plan dans la vie théâtrale et la vie musicale parisiennes. Rien n'est changé en 1815 dans son fonctionnement. Il est, comme sous l'Empire, subventionné par le souverain qui contrôle son activité par l'intermédiaire du ministère de sa Maison.

Sous les règnes de Louis XVIII et de Charles X, l'Académie royale de musique est fréquentée par la haute noblesse et la cour. Mais après 1830 l'Opéra est dirigé par un entrepreneur particulier et devient le spectacle attitré de la bourgeoisie, qui préfère à l'ancienne tragédie lyrique le grand opéra. Les années 1815-1830 présentent donc un caractère assez homogène pour former le cadre chronologique d'une étude globale sur l'Opéra.

Les conditions matérielles dans lesquelles évolue ce théâtre sont déterminantes pour son activité artistique. C'est pourquoi il est nécessaire d'étudier l'administration, les finances et les bâtiments de l'Opéra ainsi que son personnel et, autant que possible, la composition et les goûts de son public. Ces différents éléments sont indissociables des spectacles donnés par l'Opéra, qui ont plus particulièrement retenu notre attention.

---

SOURCES

Les archives de l'Opéra sont conservées aux Archives nationales (sous-série AJ <sup>13</sup>) à l'exception des registres de l'administration, qui se trouvent toujours à la Bibliothèque de l'Opéra. Les archives des théâtres royaux, qui dépendent de la Maison du roi, sont conservées dans la sous-série O <sup>3</sup> des Archives nationales. A ces deux principaux fonds, il faut ajouter les documents contenus dans diverses sous-séries des Archives nationales et qui concernent les bâtiments ( F <sup>13</sup>, N) et la censure (F <sup>18</sup> et F <sup>21</sup>). D'autre

part la Bibliothèque de l'Opéra conserve les affiches des représentations et possède une importante documentation iconographique. La presse de l'époque et les écrits des contemporains complètent ces sources.

---

## PREMIÈRE PARTIE

### ADMINISTRATION, FINANCES ET BÂTIMENTS

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### L'ADMINISTRATION

De 1815 à 1830, l'Académie royale de musique dépend du directeur de la Maison du roi. Mais celui-ci ne correspond qu'exceptionnellement avec l'Opéra. Il fait transmettre ses ordres par un intermédiaire également chargé de lui rendre compte de l'administration du théâtre. Le pouvoir de décision est entre les mains du directeur et de son représentant. L'administration interne de l'Opéra ne peut que proposer et exécuter.

Cette organisation est défectueuse. Les différents directeurs de la Maison du roi (le comte de Pradel, de 1815 à 1820 ; le marquis de Lauriston, de 1820 à 1824 ; le duc de Doudeauville, de 1824 à 1827 ; le comte de La Bouillerie, de 1827 à 1830) n'ont aucune connaissance dans le domaine musical et théâtral et ne peuvent en conséquence mener une politique quelconque en la matière. La même remarque peut s'appliquer à ceux qui représentent le directeur de la Maison du roi auprès de l'Opéra. C'est d'abord le baron de La Ferté, intendant de l'Argenterie, Menus plaisirs et Affaires de la Chambre du roi, puis intendant des théâtres royaux. En 1824 lui succède le vicomte de La Rochefoucauld, fils du duc de Doudeauville, en sa qualité de directeur du département des Beaux-Arts ; il reste en place jusqu'en 1830. Les directeurs de l'Opéra ont en revanche reçu pour la plupart une formation musicale, mais ils doivent se contenter d'exécuter les ordres de l'autorité supérieure et d'assurer la gestion quotidienne de l'établissement, ce à quoi ils n'ont pas été préparés.

Faute d'une législation précise, les ressorts d'attributions sont mal délimités entre le directeur de la Maison du roi et son représentant. Celui-ci ne se contente pas de servir d'intermédiaire entre son supérieur et l'Opéra. Il prétend avoir aussi sa part d'initiatives. Les rapports personnels entre les deux hommes sont de ce fait parfois difficiles et ne contribuent pas à améliorer la qualité de la direction de l'Opéra.

Quant à l'administration interne de l'Opéra, elle connaît huit changements institutionnels en seize ans. La direction générale du théâtre est

parfois confiée à une seule personne, rapidement débordée. En d'autres cas, elle est partagée entre les deux responsables, l'un étant compétent pour les problèmes artistiques, l'autre pour les problèmes matériels. Mais la direction manque dans ce cas d'unité. Une troisième solution consiste à placer un responsable artistique et un responsable du matériel sous les ordres d'un directeur général. Les conflits d'attributions qui éclatent alors entre le chef et ses adjoints nuisent à la bonne marche de l'administration. Les changements institutionnels entraînant presque toujours le départ des administrateurs en poste, aucune équipe dirigeante ne reste assez longtemps en place pour mener une politique efficace et suivie. Le ou les dirigeants doivent en outre tenir compte des avis du conseil d'administration, composé de membres du personnel. Celui-ci n'hésite pas à résister au directeur Choron, désireux de réformer l'établissement, et parvient à le faire démissionner en 1817.

Si le problème de l'administration de l'Opéra n'a jamais pu être résolu de façon satisfaisante entre 1815 et 1830, l'Académie royale de musique est cependant relativement bien dirigée dans les dernières années de la Restauration. Le directeur de la Maison du roi abandonne tout pouvoir à La Rochefoucauld. Le directeur Lubbert (1827-1830) parvient de son côté à concentrer tous les pouvoirs entre ses mains et ne consulte le comité que pour la forme. La Rochefoucauld lui laisse de surcroît une importante marge d'initiative. Pendant trois ans, l'Opéra est dirigé par ces deux hommes dont les vues convergent dans l'ensemble, ce qui n'exclut pas quelques mésententes.

## CHAPITRE II

### LES FINANCES

L'Opéra étant par vocation une entreprise à but non lucratif, il ne peut faire face à toutes ses dépenses. C'est pourquoi une importante subvention figure au budget dressé chaque année par l'administration de l'Opéra qui le soumet à l'approbation de l'autorité supérieure. La subvention royale équivaut à toutes les autres recettes réunies. Celles-ci proviennent des spectacles donnés par l'Opéra et de la redevance que doivent lui payer tous les spectacles parisiens, à l'exception des théâtres royaux, en vertu d'un décret du 13 août 1811. Aux dépenses en personnel et en matériel, qui sont considérables, vient s'ajouter le prélèvement opéré sur la recette des représentations au profit des pauvres. Certains des comptes récapitulatifs qui sont dressés à la fin de chaque exercice sont vérifiés par une commission spéciale qui se contente d'examiner les écritures comptables. Cette organisation apparemment satisfaisante n'empêche pas l'Opéra de connaître de graves problèmes budgétaires.

Si la situation financière de l'Opéra est saine de 1815 à 1819, elle se détériore sensiblement, en effet, à partir de 1820. Après l'assassinat du duc de Berry à sa sortie de l'Opéra le 13 février 1820, l'Académie royale de musique doit abandonner la salle qu'elle occupait et jouer dans de petits théâtres (Favart puis Louvois) jusqu'à l'achèvement d'une nouvelle salle, inaugurée au mois d'août 1821. Les recettes provenant des spectacles sont ainsi peu élevées pendant près d'un an et demi et provoquent un déficit considérable. De 1820 à 1830, la situation financière de l'Opéra est déplorable : la comptabilité est mal tenue et le désordre qui s'ensuit empêche toute mise à jour. L'autorité mène une politique d'expédients en obtenant du roi des suppléments de subvention, des secours et des prêts bien vite convertis en dons. La mauvaise gestion du directeur Lubbert, plus soucieux de la beauté du spectacle que de l'équilibre budgétaire, est tolérée par La Rochefoucauld, ce qui empêche La Bouillerie d'agir avec efficacité. La situation financière est de ce fait fort compromise à la fin du règne de Charles X, ce qui incitera Louis-Philippe à confier la direction de l'Opéra à un particulier chargé de l'exploiter à ses risques et périls, moyennant une subvention annuelle fixe.

### CHAPITRE III

#### LES BÂTIMENTS

Jusqu'en 1820, l'Opéra donne ses représentations dans une salle située sur l'emplacement de l'actuel square Louvois et construite en 1792 et 1793 par Victor Louis. Si la salle proprement dite est satisfaisante bien qu'en mauvais état, l'ensemble du théâtre n'est pas assez grand pour un établissement de l'importance de l'Opéra. De plus, en cas d'incendie, le bâtiment pourrait mettre le feu à tout le quartier environnant, à commencer par la Bibliothèque du roi. Il est donc fortement question d'abandonner cette salle, mais rien n'est fait encore lorsque le duc de Berry est assassiné, le 13 février 1820.

A la suite de cet événement, le roi décide de doter l'Opéra d'une nouvelle salle. Celle-ci est construite par Debret en un an, du mois d'août 1820 au mois d'août 1821, sur l'emplacement de l'actuelle salle des Ventes. Les contemporains jugent l'édifice inesthétique mais reconnaissent les mérites fonctionnels de la nouvelle salle, construite pour l'essentiel avec les matériaux de l'ancienne, et qui peut accueillir près de deux mille personnes. Cet établissement théoriquement provisoire durera plus d'un demi-siècle. Presque tous les locaux du théâtre voisinent avec la salle, à l'exception de quelques magasins et ateliers. Enfin plusieurs galeries couvertes, appelées les passages de l'Opéra, sont élevées autour du nouveau bâtiment.

---

## DEUXIÈME PARTIE

## LE PERSONNEL

Les personnes travaillant pour l'Opéra peuvent être réparties en deux catégories : le *personnel variable* comprend tous ceux qui exercent une activité en rapport avec l'Opéra sans recevoir de lui un traitement annuel. Certaines travaillent régulièrement pour le théâtre (le personnel de sécurité, les fournisseurs), d'autres ne lui rendent service qu'occasionnellement (les figurants, les joueurs d'ophicléide). Ceux qui reçoivent de l'administration un traitement annuel forment le *personnel fixe*.

Les activités de l'Opéra nous permettent de bien connaître cette seconde catégorie dont les effectifs s'élèvent selon les années de quatre cent cinquante à cinq cents personnes. Celles-ci sont réparties en services. Ceux du chant, de l'orchestre et de la danse comprennent les artistes proprement dits. Le service de l'administration fait le lien entre l'autorité supérieure et l'ensemble du personnel. Le service de la salle et du théâtre est chargé de l'accueil du public et de l'entretien des locaux. Les services de la copie de musique, des costumes, des machines et des décors (ce dernier supprimé en 1822, à l'exception d'un peintre décorateur qui se charge de l'exécution des décors) contribuent chacun pour sa part à la préparation du spectacle.

De tous les membres du personnel, ce sont les artistes qui ont retenu le plus notre attention. Certains sont formés dans des établissements spécialisés tels que l'École royale de musique et de déclamation, l'école de chant de Choron et l'école de danse de l'Opéra. D'autres ont appris leur métier dans des théâtres de Paris, de province ou de l'étranger. Leur recrutement s'effectue de diverses façons : ils peuvent être engagés à l'essai, à la suite d'un concours ou encore être nommés directement. Les chanteurs et danseurs voulant faire une carrière de solistes doivent paraître à plusieurs reprises sur la scène de l'Opéra. À l'issue de ces débuts, l'Opéra se prononce pour ou contre leur admission.

En entrant à l'Opéra, les artistes s'engagent à respecter les droits et devoirs spécifiés par les règlements. Ils doivent ainsi accepter la hiérarchie, qui est très marquée. Les directeurs des services artistiques jouent à la fois le rôle de chefs du personnel et celui de responsables artistiques. Parmi les artistes, les *premiers sujets* du chant et de la danse constituent une élite privilégiée, notamment sur le plan financier : en 1830 la cantatrice la mieux payée touche un traitement annuel de vingt-cinq mille francs. La même année, le directeur touche dix mille francs et le premier chef d'orchestre huit mille francs. Des gardiens du service de la salle et du théâtre, placés au plus bas de l'échelle des salaires, ne touchent que cent francs par an. Au traitement annuel fixe viennent s'ajouter diverses rémunérations. Là encore

les premiers sujets du chant et de la danse sont les plus favorisés : chacune de leur participation à un spectacle est rémunérée. C'est à eux également que les congés sont accordés le plus facilement. Quant aux pensions de retraite, leur montant est calculé en fonction du traitement touché par le pensionnaire pendant sa carrière.

En contrepartie de ces différents avantages, les artistes doivent fournir un service régulier à l'Opéra. Ce service est prioritaire mais n'est pas exclusif, pourvu que les activités menées par ailleurs ne nuisent pas à la qualité du spectacle. Les déficiences du service sont fréquentes, notamment l'absentéisme et l'indiscipline. Elles font l'objet de sanctions qui peuvent aller jusqu'à l'exclusion lorsqu'un artiste quitte l'Opéra avant l'expiration de son engagement. Cependant, si cet artiste est indispensable à l'Opéra, il est réadmis sans difficulté s'il le désire.

---

## TROISIÈME PARTIE

### LE PUBLIC

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### LA COMPOSITION DU PUBLIC

L'Opéra donne trois fois par semaine un spectacle composé ordinairement d'un opéra et d'un ballet et annoncé par voie d'affiche et de presse. Nous sommes dans l'ensemble mal renseignés sur le public qui assiste à ces spectacles. Les personnes payant leur place au guichet le soir de la représentation nous sont en effet inconnues. Il peut s'agir d'habitues comme de spectateurs occasionnels venus de la province ou de l'étranger et de passage à Paris. Le prix élevé des places, qui fait de l'Opéra le plus cher des théâtres parisiens, laisse penser que son public appartient surtout aux classes fortunées de la société. Mais ce n'est là qu'une hypothèse : du public payant nous ne connaissons en fait que les locataires de loges dont beaucoup sont titrés ou étrangers.

Nous sommes mieux renseignés sur le public non payant. L'Opéra accorde en effet les entrées gratuites à de très nombreuses personnes. Les *entrées d'échange* sont accordées à des membres du personnel d'autres théâtres parisiens, en priorité des théâtres subventionnés par le roi. Ces théâtres accordent en retour les entrées gratuites dans leur salle à plusieurs administrateurs et artistes de l'Opéra. Les *entrées de droit* sont généralement accordées à des personnes que leurs activités professionnelles mettent en

rapport avec l'Opéra. Les bénéficiaires de ces entrées sont de hauts dignitaires, d'importants fonctionnaires des ministères de la Maison du roi et de l'Intérieur, mais aussi des responsables des services de sécurité (la police, les pompiers, l'armée) ou encore les médecins au service de l'Opéra, les conseillers juridiques du théâtre et les membres du jury littéraire et musical. Les *entrées de faveur* sont normalement accordées en raison des mérites personnels du bénéficiaire. Les titulaires de ces entrées sont pour la plupart des musiciens (compositeurs, prix de Rome, comme Berlioz, professeurs et élèves de l'École royale de musique), parfois des peintres (Isabey, Vernet) ou des hommes de lettres (Alexandre Dumas). Les listes nominatives des entrées gratuites varient chaque année et la frontière est souvent imprécise entre les entrées de faveur et les entrées de droit. Tel titulaire d'une entrée de droit se retrouve ainsi l'année suivante porté sur la liste des entrées de faveur. Au total, quelque trois cents personnes bénéficient d'entrées gratuites à l'Opéra. Il faut y ajouter tous ceux qui bénéficient occasionnellement d'une entrée gratuite et qui doivent cette faveur à un membre de l'administration, à un chef de service, à un artiste qui joue ce soir-là ou à l'auteur de l'oeuvre.

Toutes ces personnes reçoivent en effet un certain nombre de billets de service qu'elles doivent donner à leurs connaissances. Mais beaucoup de ces billets sont en fait vendus à vil prix à un spécialiste qui les revend à son tour à un tarif toujours inférieur au prix normal. Ce trafic des billets nuit aux recettes et favorise l'organisation de la claque dont l'existence quasi officielle est reconnue par l'administration, les artistes et les auteurs comme un mal nécessaire.

## CHAPITRE II

### LES GOÛTS DU PUBLIC

Pour de nombreuses personnes, le spectacle est d'abord dans la salle. La venue du roi est un fait exceptionnel qui retient toute l'attention du public. Les premières ou les grandes reprises sont un rendez-vous mondain. Les loges sont en général des salons de conversation relayés par le foyer ou les coulisses pendant les entractes.

Beaucoup viennent cependant pour le spectacle donné sur scène. Ils sont sensibles aux effets de machinerie, à la beauté des costumes et des décors, à la danse et aux danseuses. Les mélomanes sont attirés autant par les interprètes que par les oeuvres. Leurs goûts sont très divers et si certains, parmi lesquels le jeune Berlioz, viennent applaudir Gluck, d'autres ne se dérangent que lorsqu'on donne un opéra de Rossini. Les querelles d'esthétique ne touchent cependant qu'une faible partie d'un public dont la grande majorité désire seulement se distraire.

Les autres théâtres lyriques parisiens font une sévère concurrence à l'Académie royale de musique. Mais le théâtre de l'Odéon, qui donne pendant quelques années des opéras étrangers francisés, et celui de l'Opéra-Comique,

qui joue des oeuvres lyriques en français où les paroles alternent avec le chant, ne sont pas des rivaux aussi dangereux que le Théâtre italien dont les célèbres cantatrices comme la Malibran ou la Pasta, attirent la foule. Si le *bel canto* enlève ses mélomanes à l'Opéra, celui-ci n'en reste pas moins un spectacle suivi pour la qualité des ballets et le luxe des mises en scène.

---

## QUATRIÈME PARTIE

### LE RÉPERTOIRE

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### LE RÉPERTOIRE ORDINAIRE

L'Académie royale de musique ne peut donner que des opéras français intégralement chantés. Si elle détient ainsi le monopole d'un certain répertoire, elle est en même temps limitée à un genre et ne peut représenter d'Opéras comiques ou d'opéras étrangers, à moins de les arranger préalablement.

L'Académie royale de musique dispose en 1815 d'un répertoire courant composé de ballets et d'opéras. Parmi ces derniers, plusieurs étaient déjà joués sous l'Ancien Régime. Leurs compositeurs sont, entre autres, Gluck, Grétry, Piccinni, Jean-Jacques Rousseau, Sacchini et Salieri. D'autres oeuvres lyriques ont été créées à l'Opéra entre 1789 et 1815. Elles sont dues à des français comme Berton, Catel, Kreutzer et Le Sueur, et à des italiens comme Cherubini et Spontini, pour ne citer qu'eux. Des oeuvres de Mozart figurent à l'affiche, mais elles sont victimes d'arrangements. Il est alors en effet couramment admis de modifier la partition originale de compositeurs étrangers ou de compositeurs français morts.

Le répertoire s'enrichit sous la Restauration de quelque soixante opéras et ballets. Tous les compositeurs désireux de travailler pour ce théâtre ne sont cependant pas agréés par l'autorité qui refuse ainsi de donner sa chance au jeune Berlioz et reporte indéfiniment la création d'un opéra d'Halévy.

Aucun opéra ou ballet ne peut être créé si son livret (pour l'opéra) ou son programme (pour le ballet) n'a été préalablement examiné et accepté par un jury composé de gloires officielles de la musique et de la littérature. Les sujets des pièces sont le plus souvent mythologiques ou galants. À la fin de la Restauration, l'Antiquité cède le pas à l'histoire médiévale et moderne, qui fait parfois allusion à l'actualité. *Le siège de Corinthe*, monté en 1826, évoque ainsi la ville de Missolonghi, alors assiégée par les Turcs. Les textes



passent à la censure qui s'exerce également sur la mise en scène. Les censeurs s'attachent à protéger la monarchie, la religion et la morale, mais sont assez indulgents pour n'émettre en 1829 aucune réserve sur le texte de *Guillaume Tell*.

Seules les partitions des jeunes compositeurs inexpérimentés ou inconnus sont soumises à l'examen du jury. Les autres partitions sont reçues d'office mais n'en sont pas jouées pour autant : pendant plusieurs années, Kreutzer et Le Sueur réclament en vain l'un comme l'autre la représentation d'un opéra.

La musique du ballet n'a qu'une importance médiocre en comparaison de la chorégraphie. Celle-ci est presque toujours l'oeuvre des chefs de la danse de l'Opéra. Ces derniers ont tantôt fait toute leur carrière à l'Opéra (Gardel et Milon), tantôt ont été appelés de l'étranger (Aumer et Taglioni).

Si les ballets se révèlent dans l'ensemble de qualité satisfaisante, les opéras connaissent, en revanche, dix mauvaises années. De 1815 à 1825, seul l'opéra de Spontini *Fernand Cortez* (1817) est apprécié des mélomanes. *Aladin* (1822) doit tout son succès à une mise en scène spectaculaire. C'est seulement lorsque Rossini compose ses opéras français que l'Académie royale de musique retrouve la faveur des mélomanes. Le célèbre compositeur italien, qui se double d'un homme d'affaires impitoyable, donne successivement *Le siège de Corinthe* (1826), *Moïse* (1827), *Le comte Ory* (1828) et *Guillaume Tell* (1829). Ces quatre oeuvres connaissent un succès durable auquel peut se comparer celui de *La muette de Portici* (1828), opéra d'Auber.

Les chanteurs de l'Opéra, dont les plus connus sont alors le ténor Nourrit, la basse Levasseur et la soprano Damoreau-Cinti, modifient le style vocal traditionnel de l'Académie royale de musique afin de pouvoir interpréter les oeuvres d'Auber et de Rossini. Ils adoptent une technique à mi-chemin de la déclamation française et du bel canto italien. La danse elle-même subit une révolution avec l'arrivée du chorégraphe Taglioni. Celui-ci compose les pas de sa fille qui conquiert d'emblée le public parisien. L'orchestre connaît bien quelques problèmes de direction, le violon remplaçant un moment la baguette, mais il est réputé pour la valeur technique de ses musiciens dirigés par Habeneck, également chef de la Société des concerts du Conservatoire.

La création d'un comité consultatif pour la mise en scène en 1827 est à l'origine d'améliorations sensibles dans ce domaine. Les décors de Cicéri et les costumes de Lecomte obéissent au principe de la couleur locale et cherchent à être aussi véridiques que possible. D'autre part, de nouveaux effets de machinerie contribuent à donner aux représentations un caractère spectaculaire.

Le répertoire ordinaire de l'Opéra connaît ainsi son apogée à la fin de la Restauration, lorsque de bons interprètes servent des oeuvres appréciées du public et qui se prêtent à de belles mises en scène.

## CHAPITRE II

## LE RÉPERTOIRE EXTRAORDINAIRE

L'Opéra donne également des spectacles extraordinaires qui rompent la monotonie du répertoire courant. Les artistes de l'Académie royale de musique doivent ainsi participer à des représentations données devant la cour. Le jour de la fête du roi sont données une sérénade aux Tuileries et une représentation gratuite à l'Opéra. Le théâtre monte aussi des pièces de circonstance pour fêter les beaux jours de la monarchie comme le retour du roi (*L'heureux retour*, 1815), le mariage du duc de Berry (*Les dieux rivaux*, 1816), le baptême du duc de Bordeaux (*Blanche de Provence*, 1821), la réussite de l'expédition française en Espagne (*Vendôme en Espagne*, 1823) et le sacre de Charles X (*Pharamond*, 1825). Composées à la hâte par plusieurs musiciens, ces pièces connaissent peu de succès et constituent pour l'Opéra une perte considérable de temps et d'argent.

L'Opéra donne aussi pendant le Carnaval des bals masqués où il est d'usage non de danser, mais de converser. Les Parisiens leur préfèrent les bals des théâtres de l'Odéon et de la porte Saint-Martin, moins chers et plus animés.

En 1818, l'Académie royale de musique renoue avec la tradition des concerts spirituels, qui se donnent pendant la Semaine sainte. Au programme de ces concerts figurent des airs d'opéras, de la musique vocale religieuse, des symphonies, des ouvertures et des compositions instrumentales destinées à faire briller des virtuoses. Haydn, Beethoven et Mozart sont parfois présents sur l'affiche, de même que Marcello, Cimarosa, Pergolèse et Rossini. On trouve à leur côté de nombreux compositeurs peu ou pas joués aujourd'hui. Des virtuoses comme le pianiste Liszt, enfant prodige, ou le violoniste Lafont, participent à ces concerts. Ceux-ci disparaissent après 1828, en raison du succès que rencontre alors la Société des concerts du Conservatoire, nouvellement fondée et avec qui l'Opéra se sent incapable de rivaliser.

D'autres concerts sont donnés à l'Opéra sur l'initiative de virtuoses, par exemple le pianiste Moschelès et le violoniste Spohr. Les artistes du théâtre participent à ces concerts et l'administration partage les frais et les recettes avec l'artiste. Le répertoire de ces concerts est comparable à celui des concerts spirituels, exception faite de la musique vocale religieuse qui en est absente.

L'Académie royale de musique donne enfin des représentations extraordinaires au bénéfice de diverses personnes qui appartiennent au monde du spectacle, le plus souvent des artistes d'un théâtre royal qui cessent leur service. Au cours d'un même spectacle peuvent être donnés un opéra ou un ballet, un opéra italien, un opéra comique, une comédie ou une tragédie, parfois même une scène équestre. Les artistes de l'Opéra participent à ces représentations mais aussi les chanteurs du Théâtre italien et les troupes de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Française. Ces longues soirées connaissent de grands succès.

Le répertoire extraordinaire attirant plus facilement le public que le répertoire courant, l'Opéra a cherché à limiter ce genre de manifestations, mais surtout à la fin de la Restauration, lorsque le répertoire ordinaire était à lui seul assez séduisant pour attirer la foule.

---

## CONCLUSION

Malgré d'importants avantages financiers et législatifs, l'Académie royale de musique a longtemps déçu les mélomanes par les nouveaux opéras qu'elle donnait. Elle a effectué de ce point de vue un remarquable redressement dans les dernières années de la Restauration avec les oeuvres de Rossini et d'Auber.

Parallèlement, une nette amélioration s'est produite dans les différents éléments de la mise en scène, ce qui a permis à l'Opéra de présenter à la fin du règne de Charles X des spectacles appréciés pour leur qualité d'ensemble.

Les problèmes administratifs et financiers qu'a connus l'Opéra sous la Restauration ne sont pas caractéristiques de cette époque et restent, dans une certaine mesure, d'actualité.

En revanche, les grands opéras de Rossini et d'Auber ont mal vieilli. Assez sévèrement jugés par les musicologues et ignorés du grand public actuel, ils font figure de beaux monuments historiques témoignant d'un goût musical suranné.

---

## PLANCHES

Plans et coupes des salles où l'Opéra a joué de 1815 à 1830. - Affiches de représentations. - Reproductions de décors de Cicéri et de Daguerre.

---

the following information was obtained from the records of the  
Bureau of the Census, Department of Commerce, Washington, D. C.  
for the year 1910: The total population of the United States  
was 92,228,496.

### CHAPTER II

The following information was obtained from the records of the  
Bureau of the Census, Department of Commerce, Washington, D. C.  
for the year 1910: The total population of the United States  
was 92,228,496. The population of the State of New York  
was 20,700,000. The population of the City of New York  
was 4,768,000. The population of the County of New York  
was 6,000,000. The population of the City and County of New York  
was 10,768,000. The population of the State of New York  
excluding the City and County of New York was 15,932,000.

The following information was obtained from the records of the  
Bureau of the Census, Department of Commerce, Washington, D. C.  
for the year 1910: The total population of the United States  
was 92,228,496. The population of the State of New York  
was 20,700,000. The population of the City of New York  
was 4,768,000. The population of the County of New York  
was 6,000,000. The population of the City and County of New York  
was 10,768,000. The population of the State of New York  
excluding the City and County of New York was 15,932,000.

### CHAPTER III

The following information was obtained from the records of the  
Bureau of the Census, Department of Commerce, Washington, D. C.  
for the year 1910: The total population of the United States  
was 92,228,496. The population of the State of New York  
was 20,700,000. The population of the City of New York  
was 4,768,000. The population of the County of New York  
was 6,000,000. The population of the City and County of New York  
was 10,768,000. The population of the State of New York  
excluding the City and County of New York was 15,932,000.